Studien

zur

Hamburger Lyrik

im Anfang des 18. Jahrhunderts.

(Kantate. Serenata. Oratorium. C. F. Hunold).

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

hohen philosophischen Fakultät

der

Kgl. bayer. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

eingereicht von

Amadeus Schmidt-Temple.

München 1898.

Carl Haushalter, Verlagsbuchhandlung.

Studien

zur

Hamburger Lyrik

im Anfang des 18. Jahrhunderts.

(Kantate. Serenata. Oratorium. C. F. Hunold).

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

hohen philosophischen Fakultät

der

Kgl. bayer. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

eingereicht von

Amadeus Schmidt-Temple.

München 1898.

Carl Haushalter, Verlagsbuchhandlung.

Bemerkung.

Die vollständige Schrift, deren erste Abschnitte ich hier vorlege, wird in den „Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte“, herausgegeben von Professor Dr. Franz Muncker (München, Carl Haushalter), erscheinen.

Curriculum vitae.

Am 11. Oktober 1863 wurde ich Amadeus Schmidt-Temple zu Genf geboren. In meinem siebenten Jahre siedelten meine Eltern nach England über. Hier genoss ich während einer Reihe von Jahren Privatunterricht auf dem Lande, dann hielt ich mich vier Jahre in London auf, um St. Charles College zu besuchen. Im Jahre 1880 kam ich nach Deutschland, behufs Erlernung der Sprache, und wurde im Jahre 1883 an der K. Ludwig-Maximilians-Universität immatrikuliert. Ich widmete mich zuerst dem Studium der Naturwissenschaften. Die Vorträge und der persönliche Einfluss von Michael Bernays bestimmten mich aber später, mich dem Studium der Litteraturgeschichte zuzuwenden. Am 5. Juli 1893 bestand ich in München das examen rigorosum aus deutscher Philologie als Hauptfach, aus romanischer und antiker Philologie als Nebenfächern. Am 15. Juli fand die öffentliche Promotion statt. Neben Herrn Prof. Dr. Bernays bin ich den Herren Professoren Dr. Franz Muncker, Dr. Hermann Breymann und Dr. Golther zu ganz besonderem, innigem Danke verpflichtet für die reiche Anregung, werkthätige Hilfe und freundliche Teilnahme, welche sie mir im Laufe meiner Studien stets angedeihen liessen.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553806_0043

Einleitung.

Die Lyrik des 17. Jahrhunderts teilt sich in Kunstlyrik und Volksdichtung. Die Anschauung, dass Krieg und Not die Lieder des Volkes zum Schweigen gebracht hätten, ist, wie leicht erklärlich, eine irrige.[1]) An die Volkslyrik des sechzehnten reiht sich ununterbrochen die des 17. Jahrhunderts an.

Die vorliegende Arbeit ist ausschliesslich der Kunstlyrik gewidmet, d. h. der Dichtung, die, von Gebildeten geschrieben, sich an die Kreise der Gebildeten wandte. Einige vorbereitende Worte über den allgemeinen Zustand dieser Lyrik, den lokalen Zustand Hamburger Verhältnisse müssen vorausgeschickt werden. Der nach äusserlicher Gesetzmässigkeit strebenden Schule eines Opitz stellt sich die sogenannte zweite schlesische Schule entgegen. Sie ist als bewusste oder unbewusste Reaktion gegen die Alleinherrschaft des Verstandes aufzufassen. Sich auf eine fremde Litteratur stützend, ist sie bemüht, der Dichtung Leben und Wärme einzuhauchen.

Sie versucht, der Sprache des Herzens beredtere Worte zu verleihen, der Einbildungskraft einen weiteren Spielraum zu gewähren. Es sind Verzierungen gar roher Art, die der Form von aussen angeklebt werden, sie sind nicht mit ihr identisch, nicht aus ihr hervorgesprossen. Die Wärme des Tones stammt nicht aus tieferer Empfindung, der Reichtum der Bilder nicht aus innigerer Auffassung, Betrachtung und Vergleichung des Gegenstandes. Die Häufung der Epitheta sollte als Ausdruck der Empfindung, das planlose Jagen nach allegorischer Darstellung als Bethätigung der Phantasie gelten.

[1]) M. v. Waldberg, Renaissance-Lyrik, S. 7 f.

Die roheste Sinnlichkeit, die grösste Zügellosigkeit wurden ohne Scham und ohne Scheu zur vermeintlichen Erhöhung der Wirkung angewendet. Roh wurde die Sprache der Leidenschaft, ohne dafür wahr zu werden; so wenig wie die Wallungen einer höheren Empfindung waren die niedrigen Triebe der Lust den Gefühlen des Dichters entsprungen. Bei aller Glut des Ausdrucks blieb des Dichters Herz kalt. Die Dichtung war ihm in gleicher Weise wie dem Dichter einer formelleren Schule Gegenstand des Zeitvertreibes, angestrengter Mühe und Wiedergabe seiner Gelehrsamkeit. Sie war ihm ebenso nur die Leiter, auf welcher er die Höhe des Ruhms zu erklettern hoffte. Wie damals die Form, so war hier die scheinbare Wärme durch kalte Verstandeswirkung hervorgebracht. Dabei wurde übersehen, dass man zwar durch den Verstand zur äusseren Korrektheit gelangen, niemals aber zum Herzen dringen kann.

Nicht als gefühlter Gegensatz entwickelte sich, beinahe zu gleicher Zeit, die galante Lyrik neben und in der zweiten schlesischen Schule. Auf den ersten Blick sind beide sogar identisch. Der Schwulst, die hohle Rhetorik ist bei der einen wie bei der anderen scheinbar gleichartig vertreten. Der Unterschied ist aber ein tiefer und tritt mit der Zeit immer klarer zu Tage. Wenden beide Richtungen dieselben Mittel an, um den Mangel an Empfindung zu verbergen, hüllen sie gleichmässig ihre Gedankenarmut in eine Ueberladung des Ausdrucks, so wurzeln sie doch auf grundverschiedenem Boden. Die galante Lyrik war eine Modedichtung. Sie erwuchs aus dem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sich in Deutschland immer mehr geltend machenden Einfluss der französischen Litteratur. Die italienische Dichtung war aber die wahre Basis, auf der die schlesische Schule ruhte. Der prinzipielle Unterschied zwischen den Richtungen war der, dass bei der einen das übertriebene Gefühl als der Ausdruck der Wahrheit zu gelten hatte, während bei der anderen man es merken konnte, dass die Leidenschaft immer in den Grenzen eines spielenden Zeitvertreibs sich bewegte. „Galant“ sein und „Galanterie“ bezeigen war, wie aus ihrer Benennung schon ersichtlich, der Hauptzweck dieser Richtung. Sie trat ihre

Herrschaft in Deutschland an, als sie in ihrem Heimatlande schon anfing, dieselbe zu verlieren. Wie alles aus der Fremde Geholte, wurde sie übertrieben, ihre Schwächen wuchsen ins Ungeheuerliche, ihr Frauenkultus wurde plump und lächerlich, sie verlor die Grazie vollständig, welche zu ihrem Dasein unbedingt erforderlich war. Doch in dem Bestreben, sich dem französischen Original zu nähern, Frauenhuld zu erwerben, neckisch und doch ritterlich zu sein im Inhalt, leicht in der Form, geistreich in der Wendung, lagen Momente, die unmerklich die galante Lyrik von der schlesischen Schule entfernen mussten. Spott- und Hohnlieder auf das weibliche Geschlecht, wie sie früher vorkamen, waren hier eine Unmöglichkeit.

Die Herrschaft der galanten Lyrik konnte nicht von Dauer sein. Ihre Empfindung war eine rein erkünstelte, ihr Gesichtskreis eng begrenzt und höchst unbedeutend. Sie ging der unendlichen Mannigfaltigkeit und dem Reichtum wahren Gefühls sorgsam aus dem Wege. Gar bald trat Erschöpfung bei ihr ein; um etwas Neues zu bringen, musste man „galanter“ und „galanter“ werden, d. h. immer unwahrer, immer abgeschmackter. Der Ausdruck wurde immer gesuchter und verdrehter. Der Leser musste endlich die Hohlheit und Nichtigkeit des Ganzen empfinden. Man wurde übersättigt, Ekel that sich kund. Das Ganze brach eines Tages zusammen, wie ein Kartenhaus, und liess nur traurige Spuren in der Dichtung zurück.

Schon früher hatten sich Stimmen gegen die Unnatur der herrschenden Dichtung erhoben, aber es waren Stimmen von Predigern in der Wüste — sie verhallten.

Der Klassicismus und Boileau hatten in Frankreich dem Schwulst ein Ende gemacht. Reaktionäre näherten sich diesem Muster, sie suchten durch eine nochmalige Entlehnung aus der Fremde die Fehler einer früheren Entlehnung wieder gut zu machen. Erinnern wir uns an den Herrn von Canitz; denken wir noch an Wernicke und Barthold Feind. Beide ringen sich in theoretischer Hinsicht zu einer geläuterten Auffassung durch; der eine strebt sogar darnach, diese Auffassung als Grundlage seiner Dichtung zu verwenden. Von

der rein praktischen Seite aus hatte Christian Weise den Versuch gemacht, sich der Natur zu nähern. Doch was er für Natur hielt, war nur die Einförmigkeit des gemeinen Daseins. Auf diesem Wege wäre die mühsam errungene Form verloren gegangen, ohne dass dafür Ersatz geboten worden.

Langsam folgt die Masse der litterarisch Thätigen, man darf sie kaum Dichter nennen, dem Beispiel der Aufgeklärteren. Die schlesische Schule, die galante Lyrik verschwinden vom Schauplatze. Um dem Schwulst, um der Schamlosigkeit, die man nachgerade empfand, endlich den Garaus zu machen, wandte man sich nochmals an den Verstand. Der unempfundene Schwulst, die unempfundene Zügellosigkeit wurde ruhig weiter geduldet — und sie waren weit gefährlicher als die empfundenen Schäden der Zeit. Zum Schein geschah die Läuterung. Sie war eine rein äusserliche. Die Sprache, die Denkweise der Zeit blieb in Wahrheit ganz in den Fesseln der Vergangenheit. Es schwand aber jede sogar erkünstelte Wärme, der Witz durfte keine tollen Sprünge sich erlauben, um nicht in die alten Fehler zu fallen, von Gefühl war überhaupt keine Rede mehr. Statt der früheren Ausgelassenheit tritt pietistische Lehrfreudigkeit auf. Das traurige Ergebnis dieser Bemühungen ist in Menantes' „Auserlesenen Gedichten" verkörpert. Von dieser Dichtung kann man mit Recht Jacques' Worte in „As you like it" II, 16 brauchen. „Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything". Er wendet sie auf das Greisenalter an, wir auf eine durch und durch senile Dichtung. Die fernen Spuren einer Besserung, das Leuchten des kommenden Tages sind schon in der Poesie der Niedersachsen für den aufmerksamen Beobachter erkenntlich.

Aus tiefer Erniedrigung raffte sich Sprache und Dichtung zu neuer Entfaltung empor.

Wo blieben Gefühl und Wahrheit in dieser langen Zeit? Durch die Hülle der Modedichtung schimmern sie zeitweise bei den bedeutendsten Erzeugnissen derselben schüchtern hervor. Im Volkslied leben sie, warm und innig, aber unbekannt und missachtet, wirkungslos für die sich gebildet dünkende Menge. Nur in der geistlichen Lyrik, im Kirchenliede

lassen sich von Zeit zu Zeit reine, wahre Töne vernehmen. Hier wirkt das Volkslied noch, wenn auch in schwachem Masse, auf die Kunstlyrik. Die Musik, in Verbindung mit der Dichtung auftretend, wird eine neue Quelle reiner Empfindung.

Und im Vorübergehen, wenn auch nur mit einem Worte, müssen wir einer vereinsamten Grösse schuldige Verehrung zollen. In dieser poesielosen Zeit leuchten in Günthers Seele wie Gewitterblitze Liebe, Hoffnung, Verzweiflung und wahre Leidenschaft. Er ragt gewaltig aus seiner Zeit empor, gross in Verdienst und gross in Schuld. Mit einem Laut des Jammers, der durch ferne Zeit vorwurfsvoll hallte, ging er unter, vernichtet weniger durch die eigenen als durch die Fehler seiner Zeit.

Da die Gesamtentwicklung der Lyrik im Anfange des 18. Jahrhunderts nicht der Gegenstand unserer Betrachtung ist, sondern die Lyrik, welche in Niedersachsen zu einer gewissen Blüte gelangte, geziemt es sich, dass wir unser Augenmerk hauptsächlich auf Hamburg, die geistige Hauptstadt des ganzen Umkreises, richten. Vieles vereinigte sich in der freien Hansastadt, um einer emporblühenden Litteratur eine vorteilhafte Grundlage zu gewähren. Die unabhängige Stellung der Stadt brachte eine beneidenswerte Sicherheit mit sich. Ihre Lage, ihr weltumfassender Handel erleichterten ungemein auswärtige geistige Verbindungen und erhoben Hamburg aus der drückenden Enge der meisten deutschen Städte. In einer Zeit, in welcher die materielle Schwierigkeit, sich Bücher zu verschaffen, so gross war[1]), kann man diese Wohlthat nicht hoch genug schätzen. Es ist daher nichts weniger als Zufall, wenn Hamburg das Thor geworden ist, durch welches die englische Litteratur hauptsächlich, die französische zum grossen Teil nach Deutschland drang.

---

[1]) Die ungedruckten Briefe Hagedorns an Bodmer sind ein beredtes Zeugnis, mit welchen Schwierigkeiten der letztere noch zu kämpfen hatte, bis es ihm endlich gelang, auswärtige Litteratur zu erlangen. Wie viele englische und andre Werke wurden aus schlechten französischen Bearbeitungen übersetzt, weil die Originale nicht aufzutreiben waren! Wie lang musste z. B. die „Gottschedin“ warten, bis sie ein Original des „Lockenraubes“ bekam. Vgl. A. Deetz, Pope, S. 45.

Für die Einführung der letzteren Litteratur war die Nähe der Niederlande, in welchen ein nicht unbeträchtlicher Teil aller französischen Werke gedruckt wurde, von grosser Bedeutung.[1]) Ihr Reichtum setzte die Stadt in die Lage, Wissenschaft und Kunst zu hegen, ihre Freiheit bewahrte sie vor dem sonst so schwer empfundenen Druck eines kleinen Despoten; treffliche Anstalten trugen Sorge, dass die Durchschnittsbildung eine höchst anerkennenswerte Höhe erreichte.

Die Hamburger waren sich dieser Vorzüge wohl bewusst.[2]) Den Vorzügen aber standen auch Nachteile gegenüber. Das

[1]) Man denke an die Thätigkeit der Wettstein u. s. w. Aus Furcht vor der französischen Censur wurden auch eine Unmenge Werke dort verlegt.

[2]) In der Vorrede zum „Patrioten" wird betont, dass er (der Patriot) „an einem Orte gelebet und geschrieben allwo mich weder eine blinde Unterthänigkeit, noch ein Mangel an ausbündigen Exempeln, verhindern können, dasjenige zu dencken, zu setzen und zu üben, was zu einem rechtschaffenen Patrioten gehöret". Die gediegene Bildung, welche der Jugend zu teil wurde, ist auf S. 502 hervorgehoben. „Es gereichet gewiss der hamburgischen Jugend zu keinem geringen Lobe, das man allenthalben auf Universitäten von ihnen die Vermuthung heget, ein Hamburger bringe die meiste Zeit einen wolgelegten Grund zu allen Wissenschaften mit". Die erste Nummer des Patrioten, einer moralischen Zeitschrift, ist vom 5. Jan. 1724, die letzte (Nr. 156) ist vom 26. Dez. 1726. Eine zweite Auflage erschien im Jahre 1737, eine vierte sogar 1765! Die bekannteren im Patrioten angegebenen Mitglieder der „Patriotischen Gesellschaft" und Mitarbeiter an der Zeitschrift sind folgende: Joh. Julius Surland, (Syndicus), Brockes, Fabricius, Weichmann, Petersen („Die Teutschübende Gesellschaft". Zeitschrift für hamb. Geschichte, Bd. II, 542) ist im Unrecht, wenn er sagt: „Nur zwei Mitglieder der Teutschüb. Gesellsch. (Brockes und Richey) finden wir in der patriotischen wieder." Fabricius ist übersehen. Richey sagt in der Vorrede zum III. Bd., in welchem man die Maske der Anonymität fallen liess: „Es sind nunmehro fünf Jahre, als einige wenige annoch lebende Mitglieder der weiland allhier in Hamburg errichteten Verbindung, bewogen wurden sich von neuen zusammen zu thun, und einen abermahligen gemein nützlichen Zeitvertreib, iedoch auf einen noch besseren Fusse, zu unternehmen." Die Mitglieder der alten Gesellschaft bildeten doch den Kern der neuen. Die Beiträge der einzelnen Mitglieder wurden gesammelt, und daraus entstand der Patriot. Die Teutschübende sollte eine sprachwissenschaftliche, die Patriotische eine moralische Gesellschaft sein. Dass aber die Gesellschaften verschiedene Zwecke verfolgten, ist wichtig. Der Patriot ist eine Kopie

geistige Leben der Stadt, wie beinahe überall in dieser Zeit, zersplitterte und rieb sich förmlich in kleinlichen theologischen Zänkereien auf. Die isolierte Stellung verhinderte das Aufblühen irgend eines mächtigen Gefühls der Begeisterung für vaterländische Ereignisse und Thaten. Da das Wohl und Wehe der Stadt von dem Handel abhing, war ein Zustand, der ihn begünstigte, das Verlangenwerteste für die Gemüter. Besass die Stadt irgend ein mächtiges, einheitliches Gefühl, so war es der Wunsch nach Frieden und dessen Segnungen. Der Friede war der Held, der das Meer für Hamburgs Schiffe sicher hielt und Hamburgs Speicher mit Reichtum füllte. Zwei Leitmotive gehen durch die ganze hamburgische Dichtung von ihrem Anfange bis zu ihrem Ende. Friede, Zufriedenheit sind die zwei ewig gepriesenen Ideale der Poesie.

---

der englischen Zeitschriften. Mattheson, mit dem wir uns später eingehend beschäftigen müssen, hat das Verdienst, die erste Anregung zu den moralischen Zeitschriften in Hamburg gegeben zu haben. Während er als englischer Resident die Schiffe nach Waffen für den Prätendenten ausforschen musste, fand er, der Unermüdliche, noch Zeit, sich als Musiker, Diplomat, Kritiker, Chordirektor, Opernsänger, Komponist und Uebersetzer zu bethätigen. In dieser letzten Eigenschaft lenkte er die Aufmerksamkeit auf die Schriften Steeles und seiner Freunde. Er liess sie in deutscher Bearbeitung wöchentlich „auf einem halben Bogen“ erscheinen. In einer Anmerkung zu S. 199 der „Ehrenpforte“ lesen wir folgenden Bericht: „Der Anfang mit diesen fliegenden Blättern wurde den 13 May gemacht, und der zu Ende des Jahres, nehmlich den 26 May 1714 dem Werke vorgesetzte Titel war dieser „Der Vernünftler d. i. ein teutscher Auszug aus den engländischen Sittenschriften des Tatlers und Spectators“. Er versichert, dass die Uebersetzung „vieles Aufsehen machte“. Jacoby, „Die ersten moralischen Wochenschriften Hamburgs am Anfange des 18. Jhs.“ (Wissenschaftliche Beilage zum Osterprogramm des Wilhelms-Gymnasiums in H. 1888) gibt den 31. May 1713 als Datum der ersten Nummer an. Nach dem Vernünftler erschien „Die neuangelegte Nouvellen-Correspondence aus dem Reiche derer Lebendigen in das Reich derer Todten.“ Es blieb bei der ersten Nummer. Wahrscheinlich eine Nachahmung von Fontenelles „Dialogues des morts“. Darauf folgte „Die lustige Fama aus der närrischen Welt“ 1718. Sie erlebte 18 Nummern. (Jacoby, 22 ff.) Dann kommen die Zeitschriften in rascher Folge. Noch im Jahre 1724 der Frankfurter Patriot, 1725 der Leipziger P., 1726 der aufrichtige P., 1728 der Wetterauische P., dann Matthesons musikalischer P. u. s. w. Man sieht, welchen Anklang der P. gefunden hatte.

Eine Atmosphäre von gutmütigem Spiessbürgertum lagert über Stadt und Dichtung.

Um das Wohl des Kaufmanns dreht sich alles. Wie wird es uns geschildert? In Bd. III des Patrioten S. 460 ff. wird nach englischen Mustern das Bild des vollkommenen Bürgers entworfen. Er studiert, macht die übliche Reise, und dann „nach seiner Zuhausekunft und glücklich getroffenen Heyrath, setzte ihn der Ruff seines trefflichen Verstandes, nebst dem Augenscheine seiner gesegneten Handlung, gar bald unter die vornehmsten Männer unserer Börse, und es fehlete von Jahren zu Jahren an bürgerlichen Ehren-Aemptern und Verwaltungen nicht". Meint man nicht den guten Brockes reden zu hören? So die Schilderung des einzelnen, nun die der Gesamtheit. Schon im ersten Band wird mitgeteilt: „Die Kaufleute hieselbst, die den grössesten Theil der Stadt ausmachen, sind meistens gar vernünftige, redliche Leute, und es ist sehr wohl mit ihnen umzugehen. Sie sind die Grundpfeiler der gemeinen Wohlfahrt, und helfen selbige, unter göttlicher Obhut in derjenigen Grösse unterhalten, dazu sie von ihnen selbst mit erhoben werden . . . Diese ansehnliche Gesellschaft von Handels-Leuten machet Hamburg zu einem Magazin ausländischer Schätze, daraus die benachbarten Länder nicht allein ihre Nothdurft holen müssen, folglich demselben sehr vieles zu danken haben. Der Fleiss und die Künste werden durch ihre Belohnung ermuntert, und sie machen, dass das Geld, als der Nahrungs-Safft der Republik, durch alle derselben Adern fliesse". Friede und Zufriedenheit bleiben auch fernerhin die zwei Ideale der örtlichen Dichtung. In seiner Kantate „Glück des Friedens und der Freyheit", zum Lobe Hamburgs gedichtet, sagt Giseke noch in der Mitte des Jahrhunderts (Werke, hrg. von Gärtner, S. 274):

„Die Künste wohnen hier beschützet und geehrt,
Die Musen singen hier zufriedene Gesänge,
In denen selbst der Lärm der Handlung sie nicht stört."

So betont auch R. Ferber, „Die Gesellschafts- und Volkslieder in Hamburg an der Wende des vorigen Jahrhunderts", dass „zahlreiche Lieder alle im Preisen des Glücks und der Zufriedenheit gipfeln" (vgl. Koppmann, Aus Hamburgs Ver-

gangenheit, S. 34). Diese Thatsache ist von Wichtigkeit, da vieles, das man fremden Einflüssen zuschrieb, besonders der Einwirkung des Horaz, sich am natürlichsten aus den gegebenen Verhältnissen erklären lässt. Von diesem inneren Zusammenhange aus betrachtet, versteht man die Stärke und die Schwächen dieser Litteratur, ihre Wirkungen, ihr Werden und ihr Versinken. Brockes und Hagedorn, wie weit sie auch von einander getrennt zu sein scheinen, stellen nur zwei Modifikationen desselben Grundprinzips dar. In ihrer Stärke lag auch die Hauptschwäche dieser Dichtung. Auf eine feste Grundlage sich stützend, übte sie Mässigung, liess dem Verstande seine vollste Geltung – an Mangel von Begeisterung und an Stoffarmut musste sie zu Grunde gehen. Die niedersächsische Dichtung ist in diesem Punkt mit der gesamten deutschen Lyrik identisch. Hamburgs Eigenart spiegelt sich wieder in der Dichtung des gesamten von ihr beeinflussten Gebietes. Inhaltlich kann uns diese Lyrik wenig oder gar nichts bieten. Es ging der Zeit alles ab, was eine tiefere Empfindung hätte wachrufen können, kein einheitliches nationales oder religiöses Interesse durchdrang die Gemüter, keine Gestalt, auf vaterländischem Boden heimisch, bot sich dem Dichter dar, an welcher er seine Begeisterung hätte erwärmen können. Nicht dass die Zeit an Begebenheiten arm war: im Gegenteil, in der Periode, mit welcher wir uns beschäftigen, rang Frankreich im Westen mit Aufwand aller Kräfte um seine weltbeherrschende Stellung, und Hamburg sogar, das friedliebende Hamburg, war als Teil des Reiches in den Kampf verwickelt; im Osten ging die Macht eines Peter des Grossen auf, in ihrem Aufblühen die heldenhafte Gestalt Karls XII. zum Untergange führend. Wenn es auch Dichter gab, welche die grossen Thaten ihrer Zeit besangen, wenn bei diesen Spuren von Patriotismus sich geltend machten, so blieben sie immer vereinzelte Erscheinungen. Keine Begeisterung machte sich fühlbar, welche der gesamten Dichtung einen wärmeren, innigeren Anhauch hätte verleihen können. Die kleinen Sonderinteressen siegten über das Mitgefühl mit dem Gesamtwohl. Die Wirkungen des Krieges konnten die Hamburger sehen, sehr nahe an ihre Mauern

rückte er heran,[1]) die Teilnahme zersplitterte sich aber zu sehr. Die Wirkungen der Kleinstaaterei waren gerade um Hamburg am deutlichsten wahrnehmbar. Besass die Stadt als solche eine beneidenswerte Freiheit, so nannte doch beinahe ein jeder der Männer, welche unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen werden, einen andren Fürsten Landesvater. Wollte das Schicksal, dass er sich zwei oder drei Meilen weit in irgend einer Richtung niederlassen musste, so wechselte er den Regenten. Lobgedichte dem Herrscher opfern, war damals des Dichters heiligste Pflicht. So sah er sich oft gezwungen, den Gegenstand seiner Huldigungen zu wechseln. Die grösste Sorgfalt musste aber aufgewendet werden, einen Regenten nicht zu beleidigen, während man einen anderen besang. Konnte es sich doch gar leicht fügen, dass der Dichter in kurzer Zeit sich in der Lage finden würde, dem zweiten die gleichen Lobeserhebungen widmen zu müssen. In dieser Weise entstand ein gewisser beglückwünschender und huldigender Stil, aus hohlen Redensarten über Regententugenden zusammengesetzt. Wechselte man den Namen, so passten sie ebenso gut auf irgend ein anderes gekröntes Haupt. Diese Schablonendichtung war in der ganzen von uns zu betrachtenden Zeit üblich. Wie selten trifft man einen wärmeren Hauch von Begeisterung für die Thaten eines Eugen, eines Karl, eines Peter des Grossen! In hundert Fällen bekommen sie neunundneunzigmal die leeren Redensarten, die welken Lorbeerkränze, die schon hunderte von „Helden“ geziert hatten. Karl XII., Peter der Grosse werden genau so besungen wie ein Georg von England oder der nächst beste Fürst. Man vergleiche z. B. J. H. Beyes Gedicht über den Sieg bei Narva P. d. N. III, 3[2]) mit Weichmanns Gedichte auf

[1]) Während Karls XII. Aufenthalt in Bender benützten die Dänen die Gelegenheit, den Sohn des Herzogs von Holstein-Gottorp aus Schleswig und Holstein zu vertreiben und die schwedischen Herzogtümer Bremen und Verden zu erobern, die dann durch Kauf in die Hände Georgs I., Kurfürsten von Hannover und Königs von England, übergingen.

[2]) Eine Leistung eines der gewöhnlichen Reimschmiede ist absichtlich gewählt. Als Beispiel für die Titel jener Zeit möge einmal die vollständige Bezeichnung citiert werden: Das „Jauchzende Stade

„Petrus Alescowitz.“ [1]) Das erste ist vom Jahre 1701, das zweite 1722 geschrieben. Einundzwanzig Jahre haben nicht den geringsten Unterschied hervorgebracht. Es war kein Boden für die sogenannte „höhere“ Lyrik vorhanden. Welche Gebiete blieben dann der damaligen Dichtung offen? Die Zeit für eine Lyrik, welche in des Menschen Brust ihre Ereignisse findet und zugleich die Töne, um sie zu besingen, war noch nicht da, sie liess sich nicht einmal ahnen. So blieben nur die äusserlichen Freuden und Trauerfälle des Alltagslebens übrig. Die Liebe, als geschlechtliche Neigung aufgefasst, kam in den Formen der galanten Lyrik zum Ausdruck, bis sie von der Anakreontik abgelöst wurde. Auf dieses Gebiet beschränkte sich hauptsächlich die Dichtung der Zeit. Im grossen und ganzen stellt sie sich als eine Produktion von Hochzeits-, Geburts- und Sterbeliedern dar. Wenn wenigstens derjenige, welcher Freude empfunden oder Leid erlitten, sie auch besungen hätte! Spuren seiner Empfindung hätten doch vielleicht den Weg in seine Dichtung gefunden. Doch wie selten greift ein Dichter zur Feder, um seine eigenen Gefühle zu schildern, im besten Falle sind die Gedichte Freundschaftstribute! Meistens schreibt der Dichter „im fremden Namen.“ Und wenn wir auf Gedichte stossen, welche mit des Dichters Herz in Verbindung stehen könnten, wie fielen diese seltenen Ergüsse aus? Ist mehr Gefühl, eine grössere Wärme darin zu finden? Nein, ihre „Leyer“ war derart an Alltagstöne gewohnt, dass, kam einmal die Gelegenheit, eigene Lust, eigenes Leid in Wort zu kleiden, sie keine andren fanden. Der althergebrachte Stil wurde ein-

über den vollkommen und herrlichsten Siege, welchen S. k. M. Carl d. XII. etc., in höchster Person mit unbeschreiblicher Tapferkeit, bey dem zugleich erfolgten Entsatze der belagerten Stadt Narva, befochten; als auf des Herrn General-Gouverneur Baron Güldenstern Ex. hohe Veranstaltung, an dem dessfalls verordneten Dank-Feste, den 15. Februar 1701 nach vollbrachten Gottesdienste, das zu allgemeiner Freuden-Bezeugung bereitete künstliche Feuerwerk angezündet, und die ganze Stadt mit vielen tausend Freudenkerzen erleuchtet wurde.“ J. H. Beye.

[1]) P. d. N. (= C. F. Weichmanns Poesie der Niedersachsen, Hamburg 1721 ff.) II, 22. oder Weichmann, Auf den König von Engelland, id. I, 31.

gehalten, kaum lassen einige Wendungen den Leser merken, dass die Sache dem Dichter doch etwas näher zum Herzen geht, als wenn er im fremden Namen dichtet. Z. B. Richeys[1])

[1]) Eine eingehendere Betrachtung der Thätigkeit Richeys würde uns weit über die zeitlichen Grenzen dieser Arbeit führen. Aus diesem Grunde musste sie unterbleiben. Seine Bedeutung in Hamburg in der von uns betrachteten Zeit ist aber derart, dass die folgenden kurzen Andeutungen über sein Wirken erforderlich erscheinen. In seiner Jugend sieht er die höchste Blüte der galanten Lyrik, in seinem Alter ist der Höhepunkt der Anakreontik längst vorbei. 1678 geboren, starb er erst 1761. Trotzdem er alle seine Altersgenossen lang überlebte und sich bis zu seinem Tode mit der Poesie beschäftigte, kann man ihn getrost zur vorhagedornischen Periode rechnen. Einzelne Charaktereigenschaften lassen sich mit den Hagedornischen vergleichen. Doch artet sein Wissen meist in Pedanterie aus. Seine Satire ist derb. Hagedorn dagegen geisselt die Sache, ohne die Person zu verletzen. Richeys Gedichte lassen sich nur nach der Zeit ihrer Entstehung beurteilen. Schütz, der Herausgeber seiner Dichtungen, hat die Daten der Gedichte überliefert; als sie im Jahre 1764 erschienen sind, war Richey schon längst veraltet. Auch Schütz betont Hamburgs geistige Bedeutung, indem er sagt: „Niemand mache doch unsrer Stadt den verhassten Vorwurf, dass der Eigennutz gegen allen Reiz der Wissenschaften unempfindlich sey und dass der sanfte Gesang der Musen bey dem lärmenden Geräusch der Handlung kaum gehöret werden könne.“ Man kann die Phasen in der Entwicklung Richeys genau unterscheiden. In seiner Jugend, ja im ersten Mannesalter, ist er „galant“, dann macht sich Hagedorns Einfluss geltend. Seine grossen Kenntnisse hielten ihn aber auch in früher Zeit von den ärgsten Ausschreitungen und Geschmacklosigkeiten der galanten Dichtung ab. Dieses gilt nur von der Licenz der Zeit, sonst lassen sich haarsträubende Beispiele von Geschmacksverrohung aufweisen; z. B. „Auf das Grab der an Engbrüstigkeit und Steinschmerzen verstorbenen Frau etc. Anfing“. Seine Hochzeit- und Trauer-Carmina heben sich in keiner Weise über die andren Erzeugnisse dieser Gattung hervor. Seine gelehrte Bildung führt ihn manchmal zu ungewöhnteren Dichtungsarten; vgl. z. B. eine Nachbildung der Ottaverime aus dem Jahre 1700 (III, 83), ein Singgedicht „Streit des Fleisches und Geistes“ 1703, zwei Jahre vor dem Erscheinen von Neumeisters Kantaten (II, 309). Wie bei allen Dichtern der Zeit, sind seine Sinngedichte seine besten Leistungen. Sie sind im II. Bd. vereinigt. Hagedorns Einfluss lässt sich hier am ehesten nachweisen. Die Sinngedichte aus früher Zeit erinnern an Hunolds schlechtere Leistungen, vgl. III, 160. Reimspielereien finden sich nach dem Muster der französischen petits poètes auch vor, z. B. im Sinngedicht „Ein seltenes Glück“ 1733. Die seit Molière beliebten Satiren auf den ärzt-

Gedicht auf den Tod seiner Frau. Wie aus dem Titel schon ersichtlich, ist es ein noch sehr „galantes" Gedicht: „Des betrübten Rinaldo ausgeschüttete Thränen über den Tod seiner etc. Christine" 1712. P. d. N. I, 208 ff. Die wahre Trauer, die Richey empfand, ist nicht im stande, ein schlichtes aufrichtiges Wort des Schmerzes zu finden. Die galanten Redensarten werden nur etwas wirrer als sonst durcheinander geworfen, das gewöhnliche Mittel, um grosse Erregung zu bezeugen. Die Zeit kannte keine kleinen Gedichte, die als Ausbruch tiefer Empfindung einem überwältigenden Gefühl ihren Ursprung verdanken. Mühsam schleppt sich Richeys Trauer und Verzweiflung durch 31 sechszeilige Strophen.

„Entschliess' ich mich annoch, zu Tode mich zu quälen:
So hast Du doch davon kein Wissen noch Genuss.
Verwirrte Sinne, sag't, was wollt ihr noch erwälen?
Mein Tod ist ohne Frucht; mein Leben nur Verdruss.
Erwäl't den Tod! Doch nein! Ich will nur darum leben,
Um Charitinen Ruhm ein Zeugniss noch zu geben."

Von dieser sechsten Strophe aus wird das „Ehrendenkmal" errichtet. Das Festgedicht zur Verheiratung seiner geliebten Tochter ist um kein Haar besser, vgl. P. d. N. IV, 173. Die letzte Strophe seines langen Gedichtes über den Tod seines besten Freundes Fabricius lautet (P. d. N. VI, 237):

---

lichen Stand sind vertreten. Sinngedichte „auf das Bildniss" dieser oder jener Grösse sind häufig. Ein gesuchter Anklang an das Volkstümliche, wie Hagedorn es später in Gedichten, wie „Der verliebte Bauer" (Eschenburgs Ausgabe III, 80) aufweist, ist schon im Jahre 1720 bei Richey nachzuweisen, vgl. „Scherzhaffter Brief eines Landmannes" III, 157. Durch rohe Plumpheit im Ausdruck glaubte er ländliche Frische und Naturtreue zu erreichen. Im Jahre 1731 wurde Richeys einzige Erzählung mit didaktischer Tendenz geschrieben „Duo quum faciunt idem, non faciunt idem." Von dieser Zeit an ist der Einfluss Hagedorns am ausgeprägtesten. Nach dessen Tod wendet er sich, wenn nicht gegen ihn, doch gegen seine Richtung, vgl. „Erinnerung an die wollustigen Poeten" aus dem Jahre 1755. III, 153: „Habt ihr noch nicht gnug geküsset, sitzt ihr noch und lobt den Wein." Als Uebersetzer hat er die Fehler seiner Zeit. Er vergrössert die Schwächen seiner Vorlage; vgl. P. d. N. III, 322. Werke II, 344 etc. Richey war ein intimer Freund Matthesons. Seine besten Leistungen fielen in eine Zeit, in der sie selbst von den schlechteren Erzeugnissen der neuen Richtung übertroffen wurden.

„Ach! endlich mein Fabricius!
Ach! Mein! auf dieses Wort sinkt Hand und Feder nieder.
Ach! nimmer, nimmermehr wird mir der meine wieder!
Mein Vater, meine Lust, mein vierzigjähriger Freund,
Mein Bruder, der mich mehr, als brüderlich, gemeint.
Es führe, wers vermag, die ausgedehnsten Klagen,
Mich überschwemmt ein Thränen-Guss;
Und kann ich weiter nichts, für Prast des Herzens, sagen
Als diess: Ach! mein Fabricius".

Und Richeys Gedichte stehen weit, weit über den Durchschnittsleistungen der Zeit![1]) Sehr früh wurden Stimmen gegen die herrschende Unsitte laut. Die „schlechten" Hochzeits- und Trauer- etc. Gedichte werden oft genug getadelt.[2]) Vergessen wir nicht, dass man gegen Minderwertiges zu Felde zog; die Gedichte aber, die schon citiert sind oder citiert werden, waren die hochgepriesenen Muster der Zeit.[3]) Wie schädlich wirkte die vielbewunderte Ode Canitzens über den Tod seiner ersten Gemahlin! Jeder Reimer dachte, Schmerz müsse mindestens in 27 achtzeiligen Strophen zum Ausdruck gebracht werden. Canitz war wenigstens klug genug, dem Alexandriner aus dem Wege zu gehen; seine achtsilbigen Zeilen waren aber viel zu kurz für die Nachahmer. Wie niedlich war aber Canitz' Gedicht gegen die 47 Strophen des „Ehren-Mahls der

[1]) Andre Beispiele von Gedichten, in welchen die Verfasser eigenes Leid schildern, finden sich P. d. N. II, 198, III, 314 etc.

[2]) Neukirch (Vorrede zu Hofmannswaldaus Gedichten), Hunold, Weichmann tadelten sie, das Stück vom 17. Mai 1725 des Patrioten ist diesem Thema gewidmet.

[3]) In dieser Beziehung ist das VIII. Stück des Patrioten wichtig. Als getreue Kopie der englischen Muster durften neben Charakterschilderungen der Hamburger Kaufleute, des Hamburger Frauenzimmers, des vollkommenen Bürgers u. s. w. „Rathschläge für eine Bibliothec eines Frauenzimmers" nicht fehlen. Da die Bildung der Frau für diese, wie für jede Zeit, von hoher Bedeutung für die Schätzung der betreffenden Kulturstufe, besonders in litterarischer Beziehung, ist, erscheint die Bücherwahl lehrreich. Es werden empfohlen: Canitz „Neben-Stunden", B. Neukirch „Anleitung zu teutschen Versen", Richelet „Lettres", Rabutin „Lettres", Vaugelas „Remarques sur la langue française", Mattheson „Geöffnetes Orchestre", Bibliothèque des Dames, Telemaque, Fontenelle „Sur la pluralité des mondes", Beckenmeyer „Curieuser Antiquarius", Crousaz „Traité du Beau", De Mête „De la Justesse, des agréemens et de la délicatesse".

Frau v. C." von Besser! (vgl. Canitz' Gedichte, hrg. von König CCVII, 167.) Als Beispiel, auf welche Stufe der Geschmack der Zeit sinken konnte, möge die Aufnahme folgender Verse in die P. d. N., die eine Mustersammlung sein sollte, dienen.

„Sie ist dahin, und kommt nicht wieder
Die so geliebte Hartmannin,
Das Jammern unsrer Klagelieder
Gelanget bis zu ihr nicht hin!"

(Müller „Ueber das Absterben seiner Fr. Schwiegermutter" P. d. N. IV. 326.)

Da die folgenden Untersuchungen die reichlichste Gelegenheit bieten werden, die Theorie der Zeit genauer kennen zu lernen, genügen hier einige allgemeine Bemerkungen. Besonders hervorgehoben und betont mag werden, dass die Theorie der Praxis immer weit voraus war. Der innige Zusammenhang von Musik und Lyrik wurde von allen Theoretikern erkannt. In allererster Linie verdienen die drei folgenden Sätze Morhofs Beachtung: „Der Trieb der Natur ist das vornehmste in dieser Sache (in der Lyrik). Derselbige gibt den Empfindungen ein Leben und wird in den Oden durch die Musik erwecket und gereitzet. Es ist zu merken, dass insgemein die ersten Einfälle, als welche aus diesem Triebe entstehen, die besten sind." (Unterricht. S. 657.) Was den Inhalt der „Lyrica" anlangt, bleiben die Meinungen der Theoretiker ziemlich identisch. Opitz gibt (Poeterey, hrg. von Enoch Hamman) als für Oden passend an „Buhlerey, Täntze, Banckete, schöne Menschen, Weinberge, Lob der Mässigkeit, Nichtigkeit des Todes, Vermahnung zu der Fröhlichkeit". „Sylven" bestehen aus geistlichen und weltlichen Gedichten, als da sind Hochzeits- und Geburtslieder, Glückwünschungen nach ausgestandener Krankheit u. s w. (vgl. S. 35 ff.).

„Eclogen" dagegen reden „von Schafen, Geissen, Seewerck, Erndten, Erdgewächsen, Fischereyen, und anderem Feldwesen, und pflegen alles wovon sie reden, als von Liebe, Heirathen, Absterben, Bulschaften, Festtagen, und sonsten auff ihre bäwrische und einfältige Art vorzubringen" (S. 31). „Elegien" sind „trawrige Sachen, nachmals auch Buhler-Geschäfte, Klagen der Verliebten, Wünschung des Todes, Briefe, Verlangen nach der Abwesenden, Erzehlung seines eigenen Le-

bens“ u. s. w. Diese rein äusserliche Art der Einteilung wurde mit unerheblichen Aenderungen beibehalten. Morhof erklärt alle Stoffe für die Form der Ode zulässig, „geistliche, sittliche, liebreizende, kriegerische und dergleichen mehr, da denn zum Theil auch die Redensart sich nach der Materie schicken muss“, er lässt die Ode aus dem gesungenen Heldengedichte stammen, „es ist nicht unglaublich, dass auch vor der Sündfluth dergleichen gewesen“ — „solche Carmina sind bey den Griechen Oden, bey den Teutschen Lieder genennt worden“ (Unterricht, S. 636). Morhof legt schon grosses Gewicht auf „tieffsinnige Acumina“ (id. 652), auf den „Refrain“ oder „da capo“ (id. 653). Die „Allerneueste Art zur Reinen und galanten Poesie zu gelangen“, das Werk von Menantes (oder richtiger Neumeister), welches uns den Stand der Theorie und Kritik für die zu behandelnde Zeit am klarsten wiedergibt, enthält folgende Definition: „Unter den Oden begreiffe ich alle Lieder, welche man in einer gewöhnlichen und leichten Melodie singen kann, und welche aus unterschiedenen Strophen bestehen. Wiewohl sie auch nach gemeiner Redensart öfters die Ehre haben, dass man sie mit dem Titul der Arien begabet“ (S. 217). Der gewaltige Unterschied in der Art der Definition fällt sofort in die Augen. Der höchst vorteilhafte Einfluss der Musik macht sich schon deutlich bemerkbar. „Wie wohl alle Oden sind ohne die Music, wie ein Cörper ohne Seele“, ruft er S. 216 aus. Die Oden werden in „regulaire“ und „irregulaire“ geteilt. Die „regulaire“ sind an eine gewisse Zahl von „pedibus“ und eine bestimmte Versart gebunden. Die „irregulaire“ sind von allen Regeln frei. Sehr galant sei es, wenn die Strophe schliesse mit dem Satz, mit welchem sie anfing, oder wenn die nächstfolgende Strophe mit dem Schlussatz oder Refrain der vorhergehenden anfange.

In aller Kürze ein paar Andeutungen über metrische Regeln. In der „Poeterey“ werden jambische Verse verteidigt, sie seien in Verachtung gekommen, weil sie von „Pritzmeistern“ oft gebraucht wurden. (Ausgabe von Enoch Hammann, S. 174.) Morhof empfiehlt „trochäische Verse“ für „sittliche und Liebes-Sachen“, jambische für „Schertz und

Scheltgedichte“, anapästische und daktylische für „lustige Sachen“ (Unterricht, S. 656). Menantes gibt an: „Man nimmt zu traurigen und tiefsinnigen Sachen etwas Jambisches, zu Hochzeiten Trochaisches, ingleichen was frey und lustig seyn soll, zu mahl in Liedern, wird sich das genus Trochaicum am besten tractieren lassen. Worzu auch die Dactylischen gehören, welche ich niehmals gern bey einem casu non jucundo brauchen wolte.“ (Allerneueste Art, S. 555) B. Feind in dem Vorbericht zu der Oper „La costanza sforzata“, auf den wir noch zurückkommen werden, behauptet, dass das „dactylische und anacreontische Metrum zu den musicalischen Rejouissancen am geschicktesten“ sei (Deutsche Gedichte 333—334). Schottels Ansichten befinden sich „Teutsche Vers- oder Reim-Kunst“ S. 164, 179. Im Folgenden werden die theoretischen Ansichten über jede einzelne lyrische Dichtungsgattung zusammengestellt und verwertet.

I.

Poesie der Niedersachsen.

Ist es auch unmöglich, die Behauptung Kobersteins (Geschichte der deutschen Nationallitteratur II[5], S. 38, Anm. 15) zu widerlegen, dass die meisten, die mit ihren Beiträgen die dicken Bände der „Poesie der Niedersachsen" füllten, „mittelmässige und seichte Reimer" waren, so ist der Sammlung doch eine hohe Bedeutung nicht abzusprechen. Kommt es darauf an, ein klares Bild der litterarischen Verhältnisse, die in Hamburg und im niedersächsischen Kreise herrschten, kurz vor und während der ersten Zeit der Hagedornischen Thätigkeit zu gewinnen, so kann man zu keinem besseren Hilfsmittel als zum Studium dieser Bände greifen. Hier, in dieser Sammlung, liegen die Richtungen, welche die Zeit beherrschten, die Ziele, welche sie verfolgte, die Wirkungen, welchen sie ausgesetzt war, deutlich vor unseren Augen. Hier sehen wir die sogenannten grossen wie die kleinen Dichter an ihrer Arbeit, wir lernen die Meister kennen, welche dem Aufstrebenden sich zur Nachahmung darboten. Wir fühlen uns heimisch in der geistigen Heimat des jungen Hagedorn. Es wird uns klar, was notwendig war, um das Alte zu überwinden und zu dem Neuen zu gelangen.

Zuerst wollen wir das Bemerkenswerte aus den Vorreden kurz angeben, sodann ein Bild der beglückwünschenden und Trauer-Dichtung der Zeit entwerfen. Bei dieser Gelegenheit wird eine nähere Untersuchung der musikalischen Textdichtung in ihrer Gesamtheit stattzufinden haben.

„Alunt cygnos et flumina nostra", so prangt es auf dem Titelblatt des ersten Teiles. Dem „Schwane" Niedersachsens ist auch dieser erste Teil gewidmet, dem würdigen Brockes.

welcher „auch in dem entlegensten Theile von Deutschland, nemlich in der Hauptstadt unserer Monarchie, selbst vor dem Throne Sr. K. Majestät“ die Ehre des Landes hochgehalten hatte[1]).

Das Motto war aber nicht allein der Verdienste von Brockes wegen gewählt. Es wird genugsam in der Vorrede betont, dass die Schwäne Niedersachsens das Recht hatten, sich neben ihren angesehenen Kollegen von Obersachsen hören zu lassen. Die Dichter, welche früher andere Sammlungen, wie die von Menantes, mit ihren Gaben bereichert hatten, sollten sich zum Ruhme des engeren Vaterlandes vereinigen. Jedes „Flumen“ muss aber einen „Fons“ haben, um in dem Stile der Zeit zu reden. So hat auch die „Poesie“ ihre Quelle gehabt, aus welcher der reiche Liederschatz empordrang. Der langatmige Titel gibt uns Bescheid, dass es „Gedichte von den berühmtesten Niedersachsen sonderlich einigen ansehnlichen Mitgliedern der vormals in Hamburg blühenden Teutschübenden Gesellschaft“ sind. Vier Jahre waren vergangen, seit die Gesellschaft zu tagen aufgehört hatte, da ihre letzte Sitzung am 17. November 1717 stattfand, und die Zuschrift Weichmanns vom 14. Oktober 1721 datiert ist. Von Brockes im Januar 1715 mit ins Leben gerufen, zeigt die Gesellschaft trotz ihrer kurzen Dauer eine rege Teilnahme der Mitglieder.[2]) Ihr Zweck war Erforschung der Sprache und Ausübung der Poesie. Es wäre aber falsch zu glauben, dass die meisten Gedichte der P. d. N. von Mitgliedern der Gesellschaft stammten; ein Blick auf das Namensregister genügt, um diese Ansicht zu zerstören. Nur zwei Mitglieder der Teutschübenden Gesellschaft betei-

[1]) P. d. N. Zuschrift S. 4. Brockes war gerade von Wien zurückgekehrt, wo er als Gesandter der Stadt mit dem Bürgermeister Sillem im Herbste 1721 geweilt hatte. Vgl. auch Brandl, Brockes, S. 38, Anm. 2.

[2]) Chr. Petersen, Die Teutschübende Gesellschaft in Hamburg. Zeitschrift des Vereines für hamburgische Geschichte, Bd. II, S. 533—564. Dieser wertvolle Aufsatz gibt uns Aufschluss über die Akten der Gesellschaft. Die erste Sitzung fand am 12. Jan. 1715 statt. Die Mitglieder waren Brockes, König, Richey, Fabricius, Samuel Triewald (S. Maj. Suec. in Reg. Duc. Bremen et Verden Secretarius), G. F. Hoefft (geb. 1686 zu Hamburg, ebenda als Richter 1719 gest.) und Rektor Hübner.

ligen sich in grösserem Umfang an der Sammlung: Brockes und Richey; von den übrigen fünf zwei in geringerem Massstab: Triewald und Hoefft; die anderen drei gar nicht. Trotzdem herrschte der Geist der Gesellschaft vollständig in der Sammlung, sie kann füglich als Ergebnis ihrer Bemühungen angesehen werden. Dieses ist hauptsächlich dem Einflusse Brockes' und Richeys zuzuschreiben. Die sprachwissenschaftlichen Abhandlungen stammen von Richey und Fabricius, den zwei Philologen der Gesellschaft.[1])

Von den sechs Zuschriften und Vorreden stammen die ersten drei aus der Feder Weichmanns, die letzten zwei sind von Kohl, dem Fortsetzer der Sammlung.

Die Verteidigung der „Teutschen Sprache" darf natürlich nicht fehlen. Sie befindet sich in der ersten Vorrede, in der das Recht der niedersächsischen Sprache, auch vertreten zu sein, anerkannt wird. Doch wichtiger als die in dieser Zeit immer wiederkehrende Antwort auf Bouhours Beschimpfung sind folgende erwähnenswerte Thatsachen.

---

[1]) Die sprachwissenschaftlichen Abhandlungen der Teutschübenden Gesellschaft, die in der P. d. N. stehen, sind von hohem Belang. Eine eingehende Betrachtung würde uns vollkommen von unserem Thema ablenken; ein kurzer Ueberblick ist aber der Vollständigkeit halber erforderlich. Diese Abhandlungen mit jenen, die nach Petersen in den Akten der T. üb. G. vorhanden sind, bilden die ersten tastenden Versuche des Jahrhunderts auf dem Gebiete der germanischen Philologie. Wenn auch das, was man Philologie nannte, jetzt zum Lachen reizt, muss man doch dem Eifer, der Liebe zur Muttersprache, die offenbar vorliegen, verdiente Anerkennung zu Teil werden lassen Im I. Teil befindet sich Brockes' „Beurtheilung einiger Reim-Endungen welche von etlichen Mund-Ahrten in Teutschland absonderlich in Ober- und Nieder-Sachsen verschiedentlich gebraucht werden". Bei aller Hochachtung für die obersächsische Sprache wirft er ihr doch vor, dass sie „harte" und „weiche" Konsonanten nicht unterscheiden kann. Sie verwechsele d, t, b, p, g, j, g, k u. s. w. In alphabetischer Reihenfolge werden die Reime der Ober- und Niedersachen verglichen. In dieser Weise wurde ein wertvolles Material für die genauen Unterschiede der Aussprache der Zeit gesammelt. Im II. Teil stehen „Einige zwischen H. D. Fabricius und H. P. Richey freundlich-gewechselte Streitschriften": 1) Von der Gewalt des Gebrauches in den Sprachen, von Richey: 2) Die unumschränkte Gewalt des Gebrauchs, von Fabricius. In der ersten Abhandlung sucht Richey den Beweis zu liefern,

In der Widmung wird betont, dass Brockes sich nicht schämt, „Poet“ genannt zu werden. Vor wie wenigen Jahren schämte sich ein Canitz, diesen Namen zu tragen! Die Verfasser dürfen sich auch offenbaren; denn „garstige, oder auch

---

dass Gebrauch meist mit Missbrauch identisch und deswegen mittelst der Grammatik zu korrigieren sei. Fabricius dagegen fasst seine Auffassung in den folgenden für die Zeit höchst bemerkenswerten Sätzen zusammen. „Der Gebrauch keiner Sprache auf der Welt ist nach gewissen Grammatischen Regeln oder Sätzen, weder gemacht und eingerichtet, noch allgemein und einförmig gebessert worden, sondern ist eine von der Natur und allerhand unzähligen Zufällen und Begebenheiten nach und nach veranlassete, und von vielen nachgeahmete freye Ausdrückung der Gedancken der Menschen im reden oder schreiben in einem gewissen Volke oder Lande.“ Deswegen kann keine Sprache beständig sein, daher gibt es keine unveränderlichen grammatikalischen Gesetze! Man kann und soll der Sprache keine Schranken setzen. Diesen Ausführungen folgt eine „Verteutschung einiger Gedancken des H. de Grimarest: Discours sur l'usage de la Langue Françoise“ von Richey. Drei Aufsätze behandeln noch die Frage, ob man „Deutsch“ oder „Teutsch“ schreiben solle. Richey und Fabricius stehen sich wieder gegenüber. Richey tritt für „Teutsch“ ein. Die Hauptgründe sind: „weil die Lateiner einen harten Buchstaben in Teuto gebrauchen“; „weil die Niedersachsen Düytsch, weich schreiben, und die Ober-Sächische Mundahrt das weiche d in ein hartes zu verändern pflegt: so müssen wir billig schreiben Teutsch.“ Fabricius, der immer, wenn er es auch nicht beweisen konnte, für das Richtige sich entschied, trat für „Deutsch“ ein. Seine Beweisgründe sind: I. „Es geschiehet nicht in allen Wörtern, dass die Hoch-Teutschen ein hartes t brauchen, wo die Niedersachsen ein weiches d haben. II. Es ist gewiss wunderlich, dass wir Obersachsen sollen schreiben, wie die Lateiner ihr Teuto schreiben, und nicht schreiben wie andre Deutsche schreiben. III. Mit Verwechselung der Buchstaben spielet der Gebrauch nach seinem Gefallen.“ Die „Gelahrsamkeit“ Richeys brachte es so weit, dass die T. üb. G. „Teutsch“ annahm. Der III. Teil bringt eine „Ausführliche Nachricht“ von J. Claubergii Arte Etymologica Teutonum et Philosophiae fontibus derivata (1663), welche für eine Zeit, die mit Vorliebe sich die grösste Mühe gab, deutsche Wörter aus dem Griechischen, Hebräischen oder Lateinischen abzuleiten, eine heilvolle Lehre enthielt, nämlich 1) „Teutsche Wörter müssen viel eher und lieber aus Teutschem als aus fremdem Uhrsprunge hergeleitet werden“; 2) „Die Beweisthümer, so von der Analogia hergenommen werden, sind desto stärcker, je grösser die Ähnlichkeit derjenigen Wörter ist, die man gegen einander hält.“ Dass er dabei „sprechen“ von „brechen“ ableiten will, ändert an der Sache nichts. Die Kritik von Riederers Fabeln

nur solche Dinge, dadurch einige ernsthafte und zärtliche Ohren könnten beleidigt werden, dürfen sich auf diesem Sammelplatz nicht wagen“ (S. 8). Die Menantische Sammlung ist vorausgegangen, und wenn die P. d. N. auch nicht in dem pietistischen Halle erscheint, so wird ihr doch Zurückhaltung zur Pflicht. Wenn die obige Behauptung Weichmanns erklärlich ist, so ruft folgende Erkenntnis doch Staunen hervor: „Gleichwol muss ich mit entsetzlichem Abscheu leider bekennen, dass ich ihre Gattung in verschiedenen Sammlungen gefunden, ja gar von solchen Männern, die hin und wieder

wird in den Hunold gewidmeten Seiten besprochen werden. In dieser Kritik kommt der denkwürdige Satz vor: „Eine Hauptregel der jetzigen Ahrt zu dichten ist, dass man das Teutsche mit unnöthigen fremden Wörtern unbesudelt lasse.“ Die T. üb. Gesellschaft hatte es zum Gesetz erhoben, dass man sich der Sprachmengerei fern halte; der betreffende Satz aber wimmelt selbst von Fremdwörtern; vgl. Petersen, S. 554. Die Prosa blieb in dieser Beziehung viel länger unrein als die Dichtung. Dieser Teil, der III., enthält noch „orthographische Anmerckungen vom rechten Gebrauche der Verbindungs-Zeichen“; „Anmerckung von einer vermeynten Apharesi in einigen teutschen Wörtern“: „Eine Untersuchung ob das t. Wort Wein von Vinum stamme“. In dieser Abhandlung kommt Richey auf den Gedanken, es könne eine Sprache gegeben haben, aus dem die uns bekannten Sprachen ähnliche Wörter wie „Pater“ gemeinsam geschöpft hätten. Von ferne dämmert bereits das Bewusstsein von dem gemeinsamen Ursprung der indogermanischen Sprachen! (vgl. III, 37) „Drey Anmerckungen zur Rechtschreibung einiger t. Wörter“, „Zwo t. üb. Anmerckungen“ und eine „Nachricht von einem verteutschten Werke Boethii“ bilden den Schluss des wissenschaftlichen Teiles. Der IV. Teil enthält Richeys Anmerkungen über H. Hermanni von der Hardt Epistolam de Germana Polizzae Origine“, ein Werk, in dem Polizza von „Faltze“ abgeleitet wird, und das sich solche Etymologien wie die folgenden leistet: „Celtae, die in Zelten wohnende Helden; Hispani, Spanier, Spänner, die den Bogen spannen; Itali, die Twalende, unde Welsche, quasi Twälende, Twälsche: Bancketiren, quasi uth der Banck teren, d. h. aus der Banck, oder Geld-Kiste zehren“! Im gleichen Teile bespricht Brockes, wie das Wort „fatal“ zu verdeutschen sei. Im V. Teil gibt Weichmann einen „Bericht von einer geschickten niedersächsischen Dichterin“; im VI. stehen Proben des niedersächsischen Bauernpoëten Hinrich Jansen. Aus den Abhandlungen geht hervor, dass die Aufgeklärteren das Niedersächsische für eine ursprünglichere Form der Sprache als das Obersächsische hielten, und dass die Zeit noch keine Ahnung von Sprachgesetzen hatte, sondern nur grammatikalische Regeln kannte.

ansehnliche geistliche Aemter bekleiden, und Sel-Sorger unter Christlichen Gemeinen abgeben". Man merkt es — endlich. Die versprochene Zurückhaltung wird aber auf eine viel freiere, viel gesündere Art aufrecht erhalten als in der zelotischen Sammlung des Menantes, in welcher, wie wir sehen werden, auf der einen Seite puritanische Strenge herrscht, auf der andren, um die Frevel der Zeit zu rügen, eine Sprache geführt wird, die an Rohheit die getadelten Freiheiten noch übertrifft. Weichmanns Rüge wird sich wohl auf diese Gedichte bezogen haben. Es muss anerkannt werden, dass sowohl die Dichtung als auch die Persönlichkeit von Brockes läuternd in dieser Beziehung wirkten; sagt doch Weichmann von ihm in der Zuschrift: „Ihre Poesie führet von den Lastern zur Tugend, von der Welt zu Gott, von dem Irdischen zum Himmlischen. Sie sind nicht allein ein Poet, sondern ein christlicher Poet" (S. 10). Die Religion war auch die einzige Wehr der Zeit gegen Rohheit und Gemeinheit, nur aus religiösen Rücksichten schwelgte man nicht förmlich in schmutzigen Darstellungen; dass die Dichtung selbst eine solche Erniedrigung verbiete, war eine völlig unbekannte Thatsache. Eine ästhetische Reinheit gab es für Brockes' Zeitgenossen nicht. Dass mit allem guten Willen die P. d. N. doch in dem Rahmen ihrer Zeit bleiben musste, beweisen solche Gedichte, wie das von Weichmann selbst II, 342 u. a.

In der ersten Vorrede ist von Neuerung keine Rede, ungestört ertönen die Leiern auf dem hammonischen Parnass. In der zweiten aber bricht schon die Neuerungssucht von allen Seiten herein. I. Der Herr v. Seckendorf hat seine Lucanübersetzung in reimlosen Versen geschrieben. Das ginge noch an, wenn die Arbeit selbst besser wäre. „Die gezwungene leere Scansion fällt, da sie von keinem der Teutschen Poesie schon eigen-gewordenen Reime begleitet, unserm Gehör desto beschwerlicher, je weniger sie von dem Feuer des Originals besitzet." Weichmann hat Recht, die Verse Seckendorfs waren nicht dazu gemacht, die Neuerung gut einzuführen. II. Eine „unweit jüngere" und ganz ungeheuerliche Behauptung! Die „Mahler Gesellschaft in Zürch" hat es sich einfallen lassen, „dass man die Reime im Teutschen und überhaupt in allen

Versen nicht allein für unrecht, sondern für eine Narrheit hält.“ Dies ist zu viel, der Reim wird verteidigt und die von „Rubeen“ angegriffenen Dichter. Opitz, Canitz, Besser hatten das Glück ihm zu gefallen, Amthor und Neukirch aber riefen seinen Unmut hervor. Weichmann meint, wären die Proben der Schweizer Dichter nicht beigegeben, so könnte man sich viel mehr für die Neuerung erwärmen. Um dieses zu beweisen, druckt er die Paraphrase des 49. Psalmes ab, in der der „Mahler“ singt:

> . . . der Reichen Volk, in deren Kammern blinkt,
> Was aus America, das durch den Ocean
> Von uns wird abgetrennt, der kühne Schiffer holt.“

Da die Schweizer sonst so streng gegen alles Unlogische in der Poesie vorgingen, frägt Weichmann, was David wohl von Amerika wusste! Dem von den Schweizern hauptsächlich ins Feld geführten Grund für reimlose Verse, dass dadurch der Gedanke freier sich entfalten kann, wird mit dem Vorwurf begegnet, dass derjenige, welcher seine Gedanken in Reimen nicht zum Ausdruck bringen könne, ein armer Dichter sei, und dass es besser wäre, wenn er der Dichtung fern bliebe. Ebenso der Komponist, welcher sich gegen „diese und jene Redens-Arth“ in musikalischen Texten auflehne. Der Meister wird eine passende Umhüllung in Tönen finden, der Stümper aber nicht; der gute Dichter ist durch den Reim nicht gebunden, der schlechte wird sein Sklave.

Die dritte Neuerung wird wohlgefällig beurteilt: „Teutsche Verse nach der lateinischen Scansion, oder sogenannte Hexameters und Pentameters, jedoch mit beybehaltenen Reimen zu verfertigen“, wie das Heräus in Wien zum erstenmal gethan habe (vgl. auch Deutsche Acta Eruditorum 1716, Tl. 40).[1]) Weichmann ist der Meinung, dass die Poesie nur dadurch gewinnen könne.

Die vierte und letzte Neuerung ist von grosser Wichtigkeit. Sie „bestehet darin, dass ganze Stücke, ja gar Helden-Gedichte, gemacht worden, ohne an eine gewisse Ordnung,

[1]) Gedichte und Lateinische Inschriften des Kais. Raths etc. C. G. Heräus. Nürnberg 1721. Vgl. Allg. Litt. Anz. 1800, S. 1693; 1801, S. 1380, über den Hexameter.

Länge oder Kürze der Verse sich zu binden, nemlich so, wie die Madrigale, oder in Musical. Stücken die Recitative gesetzt zu werden pflegen". Brockes ist der Urheber dieser Neuerung, das erste Gedicht der P. d. N. ist ein Beispiel dafür. „Das mit der bishero seufzenden nunmehro aber durch die allererwünschte Gebuhrt des etc. Leopolds . . . von aller Furcht befreyeten, und diesen jungen Hercules besingenden Germania frohlockende Hamburg, im Jhr. 1716, B. H. B." Das ungefähr 560 Verse enthaltende Gedicht ist die erste grössere Probe der neuen Form, ein Ergebnis der musikalischen Textdichtung der Zeit, welche einen Hauptgegenstand unserer Untersuchung bildet.

Späterhin soll der Beweis erbracht werden, dass die Form sich in England aus analogen Verhältnissen herausbildete. Von dort aus wirkte sie wieder nach Deutschland herüber. Sie wurde von hoher Bedeutung für die Erzählung in Reimversen, für die kleinere Erzählung, welche oft mit der Fabel identisch ist, für die grössere, die sich dem Gebiete des Epos nähert. Von gleichem Belang wurde sie später für die Entwickelung von reimlosen Gebilden. Wir stehen hier vor dem Anfang der Form, die in den freien Rhythmen der Hymnen Goethes, im Prometheus, im Ganymed, ihre höchste Vollendung fand.

Dies waren die Fragen, welche die Zukunft zu lösen bestimmt war, mochten sich immerhin die Männer der alten Schule wehren (und Weichmann [1]) that es mit Mass und manchmal mit Glück); totschweigen aber liessen sich die Thatsachen

---

[1]) In der Vorrede des III. Teils erklärt sich W. für die „Tadlerinnen" und wendet sich scharf gegen die „Mahler". Er liess auch den ersteren sehr früh Beiträge zukommen. Auf Günthers Verse wird besonders Gewicht gelegt:

„Es ahnt mir, Schlesien verliere seine Schwäne.
Ich seh sie, seh ich recht, vorlängst nach Norden ziehn,
Und fürchte, wenn ich gleich von Brockes nichts erwehne,
Es werd' uns Amthors Klang mit Schamröt' überziehn."

So sollte die Kränkung, welche Amthor von den bösen „Mahlern" erfahren hatte, wieder gut gemacht werden.

nicht mehr. Alle Neuerungen sind Beweise des Dranges nach Freiheit, mit allen Mitteln suchte man die Fesseln der Vergangenheit zu sprengen.

Die letzten Vorreden[1]) bieten nichts Erwähnenswertes.[2])

Betrachten wir nun einmal die „Dichtung" des Tages näher.

Jeder Teil der Sammlung besteht in „Lob und Helden,[3]) Gebuhrts und Ehren, auch andren glückwünschenden Gedichten auf verschiedene, theils gar besondere Fälle"; in „Vermischten Gedichten" und „Uebersetzungen". Die Einteilung ist dieselbe wie die der Menantischen Sammlung. Die langen didaktischen, geistlichen Gedichte der Menantischen Anthologie fehlen in der P. d. N. Die Uebersetzungen dagegen - auch ein Zeichen der Zeit - nehmen einen weit grösseren Raum ein. Wie man sieht, besteht die Sammlung aus Gelegenheitsdichtungen, aus Gedichten, die zur Lyrik gerechnet werden müssen, wenn sie auch in den seltensten Fällen lyrisch sind. Der gemeinsame Boden, auf dem diese ganze Lyrik wuchs, war in der Einleitung Gegenstand der Untersuchung; wie wir gesehen haben, kann uns der Inhalt dieser Lyrik gar nichts oder äusserst wenig bieten. Die Art und Weise aber, in der dieser Inhalt zum Ausdruck gebracht wurde, muss uns noch beschäftigen. Das Allbekannte, Längstgewürdigte lassen wir

[1]) Die Vorrede zum IV. Teil ist von Kohl, dem Fortsetzer der Sammlung. Ueber Kohl spricht sich Hagedorn in seinem Brief aus London vom 8. Sept. 1730 an seinen Bruder folgendermassen aus: „Verhindere ja, dass mich der historiographus eruditionis slavonicae, der gedächtnissgelehrte Kohl, mit seinen eruditen Stoppeln in Briefen nicht beschwere . . . Gieb ihm, unter Anrühmung meines Grusses, folgende Direction, deren er sich bedienen kann: Odi profanum vulgus et arceo. Hier in London würde er und viele Hamburgische grosse Lichter eine armselige Figur machen".

[2]) Erstaunlich ist es, dass in keiner von Hagedorn die Rede ist, hatte er doch eine grössere Anzahl Gedichte beigesteuert, und wurde doch sonst den elendesten Reimern für ihre Beiträge in den Vorreden Dank ausgesprochen. Aber Hagedorn war weder Senator noch Pastor!

[3]) „Helden-Gedichte" im Sinne der Zeit (bis dicht vor Klopstock, vgl. Muncker, Klopstock, S. 75–80) waren Gedichte zum Lobe eines Helden, z. B. Brockes' oben erwähntes Gedicht bei Gelegenheit der Geburt des Prinzen Leopold.

bei Seite; nur auf einen Versuch, das Althergebrachte in neuer Weise zu behandeln, einen Versuch, welcher in der P. d. N. besonders klar zu Tage tritt, sei die Aufmerksamkeit gelenkt. Da jene Dichter gezwungen[1]) waren, sich bei ganz ähnlichen Fällen fortwährend hören zu lassen, so lag es in der Natur der Sache, dass sie ihr Möglichstes thaten, um eine Abwechslung in der Behandlung dieses Stoffes hervorzurufen, um möglichste Mannigfaltigkeit in der Wiedergabe des gleichartigen Gedankens zu erzielen. Dass ein „hochedler Vest und hochgelahrter Herr" eine „Wol-Edel, Gross-Ehr, und Tugend-begabte Jungfer" zur Frau nahm, dass irgend ein „edler, grossachtbar, und wohl vornehmer Herr" oder Frau das Zeitliche segnete, dass der Dichter seine Freude oder seine Trauer kund zu thun hatte, war nicht zu ändern. Durch Verquickung dieses gegebenen und feststehenden Gedankens mit anderen Motiven liess sich zum Teil wenigstens ein neues Bild herstellen, d. h. der Rahmen blieb der alte, der allbekannte, aber die Darstellung war neu, waren nun die Zusätze betrachtender oder lyrischer Natur. Um das Verständnis dieser Gelegenheitsdichtung zu erleichtern, mögen einzelne Gedichte hier erwähnt werden.

Richey schrieb zur Vermählung seiner Tochter ein Hochzeitscarmen mit dem etwas eigentümlichen Titel „Treue ist Wildprät", P. d. N. IV, 194. Zwei Hirten treten auf und bedauern die Seltenheit der Treue. Der eine beklagt, dass sie nicht mehr bei den entarteten Schäfern wohne und er sie deshalb bei Hofe suchen müsse; da versichert der andere, dass sie dort gewiss nicht anzutreffen sei. Auf einmal erscheint „Amoena" und gibt ihnen den guten Rat, die so seltene Treue, die deswegen ein rechtes „Wildprät" geworden,[2]) in

---

[1]) Die T. üb. Gesellschaft hatte es förmlich zum Gesetz erhoben, dass die Mitglieder bei Freuden- oder Trauerfällen Gedichte zu liefern hatten. Vgl. Petersen, S. 542.

[2]) „Wildprät" scheint ein Synonym für etwas sehr Seltenes in Hamburg damals gewesen zu sein. Mattheson gebraucht den Vergleich im Ephorus, S. 9. „Ja, es ist bereits so weit gekommen, dass es ein seltenes Wildpret ist um einen Cantoren, der was rechtes wisse und setze".

Hamburg zu suchen, wo man alles finden könne. Sie befolgen den Rat, erblicken das Brautpaar und rufen nun begeistert aus:

„Ob Treue gleich ein rares Wildprät ist,
So wird sie doch in Hamburg nicht vermisst."

Einige Titel lassen die Verknüpfung des nebensächlichen Gedankens mit dem Hauptzweck des Gedichtes am leichtesten erkennen. „Auf die Clausen-Petersensche Hochzeit" oder „Das Paradis keuscher Liebe" II, 120; „Auf die Felginerische Hochzeit. Ob die Liebe blind?" IV, 254; „Die Pohlmannische Vermählung" oder „die gewünschte Hausmutter" I, 144; und eines der anmutigsten Gedichte der Sammlung „Die Lordemannische Hochzeit. Das Brautbett ein Taubennest", VI, 166. Oft wird die Verbindung des Nebengedankens oder der Nebenhandlung mit dem Hauptgedanken bis zur letzten Strophe aufgehoben. So kommen Gedichte zustande, die kaum mehr etwas mit ihrem eigentlichen Anlass zu thun haben. Weichmann hat z. B. ein Hochzeitscarmen geschrieben, in dem die deutsche Muse das Recht beansprucht, sich auch in England vernehmen zu lassen: „Etwas Teutsches zur Vertheidigung der Teutschen, über die am 7. Okt. 1727 vollzogene Verehligung u. s. w." In diesem Gedichte, das doch ein Hochzeitslied sein soll, kommen folgende Strophen vor (IV, 217 ff.):

In London Teutsch? Verhasste Muse, still!
Wer wird doch wol, bey Englands reichen Chören,
Den harten Klang von fremden Liedern hören,
Falls Welschlands sanfter Ton das Ohr nicht kützeln will:
Ihr Teutschen, schweigt! Nur England hat Poeten,
Die machen euch und Rom und Griechenland erröten.

Allein gemach! Auch jenseit Wassers lebt
Manch edler Schwan, der im Dichter-Orden
Schon längst ein Stern von erster Grösse worden,
Und dessen Ruhm die Welt in feste Säulen gräbt.
Ihr Britten, glaubt's: Es gibt auch Teutsche Geister,
Die in der Poesie, wie ihr, vollkommen Meister.

Wenn Bessers Kiel die Teutschen Helden preist;
Wenn Brockes Gott und dessen Werck besinget;
Wenn Brandenburgs und Richeys Leyer klinget;
Wenn König, Wilkens, Pietsch in jeder Art sich weist:
So muss die Welt, die es versteht, bekennen,
Die Teutsche Dicht-Kunst sey was Göttliches zu nennen.

O könnt ich nur mit gleich so guter Art,
Wie sies erlaubt, den Gaul der Dichter lencken,
Nur gleich so gut, wie Milton dachte, dencken:
Ich hätte gleichen Ruhm, wie er gerühmet ward.
Ja, Milton selbst, hätt er Teutsch geschrieben,
Wär eben das gewest, wär allzeit Milton blieben.

. . . . . .

Jedoch, wenn ich nicht sinnreich dichten kann,

. . . . . .

So ist die Sprache selbst gewiss nicht Schuld daran.
Soll darum wol der Farben Wehrt verliehren,
Dass alle Mahler nicht den besten Pinsel führen?

Dieses 120zeilige Gedicht gibt uns ein Bild von der strophischen Hochzeitsdichtung. Zugleich enthält es ein Hauptmotiv der Dichtung jener Zeit, die dem Ausland gegenüber beanspruchte Gleichschätzung der deutschen Poesie.

Wir finden das Mittel der Gedankenverknüpfung nicht nur bei den Hochzeits-, sondern auch bei den Trauercarmina und bei allen möglichen Gelegenheiten angewandt. Manchmal ist die Verbindung mit dem Hauptzweck des Gedichtes recht seltsamer Art. „Als der geh. Rath v. Wedderkop aus der Festung Töningen seine Freiheit erlangte“ oder „die gefangene Unschuld“ II, 48; „Auf den Erbprinzen von Dänemark. Das Feuerwerk der flammenden Treue, im Namen eines Artiglerie Officiers“ III, 26; „Auf den Tod des etc. H. Günther (eines Kantors). Die mit der himmlischen verwechselte irdische Musick“ I, 214; „Auf den Tod der Fr. Wunderlich. Die der heidnischen Unempfindlichkeit entgegengesetzte Glaubens-Freudigkeit eines Christen im Sterben“ VI, 258 u. a. Dieses Mittel, einen allbekannten Gedanken neu zu beleben und aufzufrischen, wurde bei den meisten Gelegenheitsdichtungen in Anwendung gebracht. Seiner Natur nach konnte es in zweifacher Art verwertet werden. Der Nebengedanke konnte einfach zum Vergleich mit dem Hauptgedanken herangezogen werden, wie in dem Hochzeitsgedicht „Das Brautbett ein Taubennest“, in welchem ein anmutiger und für die Zeit nicht zu freier Vergleich behandelt wird; oder der Nebengedanke kann sich, wie gesagt, zur Nebenhandlung (wenn man sie so nennen darf) entwickeln. Die Nebenhandlung

bildet dann die Gesamtheit des Gedichtes, indem der Hauptanlass der Dichtung meist (wie schon bemerkt) nur am Schlusse zum Ausdruck gelangt. Die zuerst besprochene Anwendung, die des einfachen Vergleichs, fand in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle nur in strophisch gegliederten Gelegenheitsdichtungen statt. Die Erweiterung des Nebengedankens zur Nebenhandlung finden wir meistens bei den nicht strophisch gegliederten Gedichten. Und mit diesen letzteren Gedichten haben wir es hauptsächlich zu thun.

Wir sahen in dem oben angeführten Beispiel, dass Hirten, eine allegorische Figur, und andere Personen vertreten waren, dass eine scheinbare Handlung in den Worten der Handelnden, oder richtiger gesagt: der Sprechenden, uns kundgegeben wurde. Dadurch scheint das Gedicht die rein lyrische Sphäre zu verlassen und sich der dramatischen zu nähern. Dieser Schein trügt. Wenn Personen auch angeführt werden, wenn eine Scheinhandlung auch vorhanden ist, so liegt doch die entscheidende That, welche die Entstehung des Gedichtes verursacht, ausserhalb derselben; sie hat schon stattgefunden oder wird erst stattfinden. Von der Schnürung eines Knotens, von der Lösung desselben kann keine Rede sein. Von Charakterentwickelung, von einem psychologischen Interesse bei den handelnden Personen kann erst recht keine Rede sein. Da die Dichtung doch nur auf die Verherrlichung von ausserhalb des Gedichtes liegenden Begebenheiten abzielte, so wurden die lyrisch gehaltenen Reden, die diesem Zwecke dienten, zur Hauptsache. Daher üben die Personen eigentlich nur die Funktion eines Chores aus, in näherer oder fernerer Anlehnung, sie haben keine individuellen, sondern nur allgemeine Gefühle zum Ausdruck zu bringen. In dieser Weise näherte sich ein überaus grosser Teil der Gelegenheitslyrik der wirklichen oder scheinbaren dramatischen musikalischen Textdichtung; ein grosser Teil nahm ihre Formen ganz an und wurde mit ihr identisch.

Die oben geschilderte Art von Verknüpfung der Motive, die Einführung von Personen, von einer scheinbaren Handlung, geschah in zwei grossen, von einander scharf getrennten Gruppen von Gedichten, die trotz verschiedenster Abstufungen immer entschieden lyrisch blieben. Es sind:

I. Die strophisch gegliederten Gedichte. Dazu rechnen wir als Unterabteilung die nicht in Strophen eingeteilten, doch an ein feststehendes Metrum gebundenen Gedichte.

II. Die in metrischer und strophischer Beziehung freien Gedichte.

Die erste Abteilung besteht aus der Eklogendichtung der Zeit. Sie ist selbstverständlich an Anklängen aus der Schäferdichtung überreich. Hierbei kommt es nicht in Betracht, ob sie aus klassischen oder neulateinischen Quellen stammen.[1]) Die Untersuchungen M. v. Waldbergs, „Renaissance-Lyrik" und „Galante Lyrik", haben diesen Zweig der Lyrik vollauf gewürdigt.[2])

Die zweite Abteilung umfasst in ihrer Gesamtheit die musikalische Textdichtung der Zeit. Sie zerfällt in fünf Hauptformen: I. Oper, II. Singspiel (Operette), III. Kantate, IV. Serenata, V. Oratorium.

Die zwei ersten, Oper und Singspiel, sind als dramatische, zum Zwecke einer Aufführung geschriebene Texte von der Betrachtung ausgeschlossen. Uebrigens sind die Regeln und die Ausübung der im grösseren Masstabe ausgeführten Serenata mit denen des Singspiels identisch. So haben wir es in Wahrheit mit sämtlichen musikalischen Texten der Zeit, die Oper allein ausgenommen, zu thun. Den Beweis zu erbringen, dass man fälschlich die Kantate zur dramatischen Gattung gerechnet hat, wird eine unserer Hauptaufgaben bilden.

Die Einführung der musikalischen Textdichtung, oder richtiger des musikalischen Gedichtes, in die Lyrik ist die einzige Erscheinung, welche neues Leben brachte in die tote Uebergangszeit zwischen dem Aussterben der galanten und dem Auftauchen der anakreontischen Richtung und sich einiger-

---

[1]) vgl. M. v. Waldberg, Renaissance-Lyrik, S. 163 ff.

[2]) Brockes brachte seine der musikalischen Textdichtung der Zeit entlehnten freien Rhythmen sehr früh schon in diesen eklogenartigen Gedichten zur Verwendung, z. B.: P. d. N. I, 75 u. a. — Häufig findet man Gedichte, die dialogartig eingeteilt sind, ohne eine strophische Gliederung aufzuweisen; sie unterscheiden sich von den rein musikalischen Texten durch das Fehlen der Arie.

massen lebenskräftig und entwickelungsfähig erwies. Sie half, wenn auch indirekt, die Wege bahnen, auf welchen die Anakreontik später schreiten sollte. Die Tagesdichtung, der althergebrachten lyrischen Formen überdrüssig, ergriff freudig die neue mit ihrer Freiheit, mit ihren wechselnden Rhythmen, ja sogar mit der Erlaubnis, die zwar selten benützt wurde, einzelne Verse ohne Reim zu lassen. Die Einführung des Recitativs war eine befreiende That für die ihrem Ende entgegengehende Lyrik.

Einmal von Italien verpflanzt, fand diese Gattung eine äusserst rasche Verbreitung. Die Ursachen sind leicht erklärlich. Die Liebe zur Musik war in Hamburg[1]) sehr ausgesprochen, sie war nicht nur in der Kirche und im Konzertsaal zu finden, sie bildete einen Bestandteil des täglichen Lebens, die Hauptverschönerung und den Hauptglanz des häuslichen Festes. Die erste stehende deutsche Oper gab der Liebe zur dramatischen Musik neue Nahrung, sie verbreitete die Kenntnis musikalischer Formen und mit ihr die der Anforderungen, welche an musikalische Texte gemacht wurden. Das Vorhandensein einer grösseren Anzahl zum Teile trefflicher Komponisten gab den Dichtern die Gelegenheit, ihre Werke in Musik gesetzt zu sehen. Es muss betont werden, dass, wenn der grösste Teil der musikalischen Textdichtung auch niemals komponiert wurde, die Dichter sich doch ihre Werke mit hinzugefügter musikalischer Begleitung dachten. Hierin lag ein wichtiger Faktor der Reinigung, der Neubelebung. Diese Möglichkeit der Aufführung, neben der willkommenen Abwechslung, that das Meiste für die ungeheuer rasche Verbreitung der Form. Sein Gedicht vor einer feierlichen Versammlung singen zu hören, war etwas durchaus

[1]) „Aus Hamburgs Vergangenheit". Kulturhistorische Bilder aus verschiedenen Jahrhunderten, hrsg. von Karl Koppmann, 1885. Darin „Die Gesellschafts- und Volkslieder in Hamburg an der Wende des vorigen Jhrhdts. von H. R. Ferber, S. 28: „Musik liebten die Hamburger sehr, obwohl ihnen meist alles Talent dafür fehlte." Dieses muss wohl vom Volke gesagt sein, da wir Beweise genug haben, dass häufige musikalische Aufführungen in Privathäusern in Hamburg am Schlusse des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts stattfanden, die bei den Ausführenden ziemlich bedeutende Kenntnisse voraussetzten.

nicht Gleichgiltiges für den Anerkennung begehrenden „Poeten". Trotzdem trugen aber auch andere, nicht musikalische Gründe zur raschen Entwickelung mächtig bei.

Einige sind schon erwähnt worden, einige werden bei Besprechung der einzelnen Gattungen erwähnt werden. Ein Hauptfaktor muss betont werden. Die neue Richtung trat, und viel entschiedener als die wenigen eklogenartigen strophischen Gedichte, in die Fussstapfen der aussterbenden Schäferdichtung.[1]) Sie nahm mit der Zeit ihr Aeusseres ganz an, und wenn sie sich dem Drama näherte, so waren es längst bekannte Formen, die doch in ihrer Anwendung etwas scheinbar Neues boten. So werden wir sehen, dass die Cantata trotz ihres ursprünglichen liedartigen Charakters im innigsten Zusammenhang mit der Schäferdichtung steht. Bei der Serenata ist dieses selbstverständlich. Die geistliche Cantata und das Oratorium sind hier auszunehmen. Im Begriffe, vom lyrischen Schauplatz vertrieben zu werden, rettete sich die Schäferdichtung hierher und gewann neues Leben.

Die altbekannten Hirten treten auf, der sich ewig gleich bleibende Schmerz wird in „beweglichen" Worten der grausamen Nymphe vorgetragen, Erhörung oder Abweisung erfolgt. Die geringen, längst abgenutzten Mittel werden von dem sicheren Untergang gerettet. Daphnis tritt uns wieder als Held, als Hauptvertreter der Richtung entgegen.

Die Frage, ob antike Vorlagen für die musikalische Textdichtung, mit welcher wir es zu thun haben, von Belang gewesen, muss verneint werden.

Wie die Schäferdichtung selbst auf welscher Grundlage ruhte, so beruhte die musikalische Textdichtung auf der Schäferdichtung. Als die Schäferdichtung schon in Blüte stand, griff man zurück auf Theokrit und Vergil.[2])

Vergil stand der bukolischen Dichtung der Zeit weit näher als Theokrit, der wirklich angeschaute Natur wahrheitsgetreu wiedergab. Die griechischen Einflüsse, Theokrit, die Anthologie, wirkten nicht direkt, sie waren nur durch latei-

[1]) Vgl. M. von Waldberg, Renaissance-Lyrik, S. 83—200.
[2]) Vgl. ebenda, S. 162, 177.

nische Uebersetzungen verbreitet;[1]) die neulateinische Poesie war von weit grösserem Einfluss als die klassische. Die dem Altertum entlehnten Motive stammten meist aus dieser Quelle. So ist es unmöglich im einzelnen Falle sicher nachzuweisen, ob eine Entlehnung aus dem Original oder aus einer Bearbeitung zweiter oder dritter Hand stamme.

Einzelne Berührungspunkte zwischen der bukolischen und der musikalischen Textdichtung feststellen zu wollen, wäre ein hoffnungsloses Beginnen. Die Einflüsse kreuzen sich zu sehr. Doch darf man annehmen, dass die in der musikalischen Textdichtung vorkommenden antiken Anklänge sämtlich von der Schäferdichtung vermittelt sind. Von einem formalen Einwirken der Antike auf den inneren Bau des Gedichtes kann keine Rede sein, dieser ist nur von der Musik abzuleiten.[2]) Erinnert das „da Capo" der Arie an den „Versus intercalaris"[3]) der Eklogendichter, scheidet es wie Catulls „Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!" oder das vielbekannte „Cras amet, qui nunquam amavit, quique amavit, cras amet" die Strophen, oder schliesst es die Strophe, wie der Kehrreim der Schäferlyrik, so liegt, wenn auch durch Jahrhunderte getrennt, derselben Erscheinung dieselbe Ursache zu grunde: das musikalische Bestreben, am Ende der Strophe zu dem Grundmotiv des Liedes wiederkehren zu können. Kann man daher den „Schaltvers", den „Refrain", in seiner Entwickelung bis zum versus intercalaris zurückführen, so lag der raschen und allgemeinen Verbreitung des „da Capo" in der Arie doch nur eine musikalische Ursache zu grunde.[4])

[1]) Vgl. M. von Waldberg, ebenda S. 163. Weichmann citiert Theokrit in der Uebersetzung von Eobanus Hesse noch im VI. Teile der P. d. N., S. 17.

[2]) Die einzige verbotene Versart der musikalischen Textdichtung waren die Alexandriner.

[3]) Fritzsche, Theokrits Idyllen, S. 14.

[4]) Die oberflächlichen Ansichten der Zeit über bukolische Dichtung finden sich in Hunolds „Allerneuesten Art" wiedergegeben (Ausg. 1722, S. 348): „Von Pastorellen. Sonst heissen das bey den Lateinern und Griechen Pastorelle, welche man in den Schulen Eclogas und Bucolica nennet, worinnen Theocritus und Virgilius Ober-Meister sind. Doch

Die Musik, welche im Anfange nur Begleitung war und die Verbindung zwischen den Strophen herstellen sollte, erweckte die alte Form zu neuem Leben. Ehe wir uns an die Betrachtung der einzelnen Gattungen der musikalischen Texte wenden, wollen wir die Hauptbestandteile der gesamten Richtung einer kurzen Prüfung unterziehen.

Der recitierende Hauptteil besteht für sich als Gedicht oder ist Personen in den Mund gelegt, welche personificierte Abstracta, Schäfer oder Götter u. s. w. sind. Dieser recitierende Teil wird von Arien unterbrochen, in denen die Gefühle dargelegt werden, deren Entstehung und Begründung das Recitativ vorbereitet. Wie wir sehen werden, erfüllt das Recitativ die Aufgabe, welche der Prosa in dem von Liedern unterbrochenen Schäferromane zukommt.

Das Recitativ ist von jeder Regel frei, in keiner Weise gebunden, die Arie dagegen ist immer ein strophisches, an ein bestimmtes Versmass gebundenes Gedicht.

In ihrer reinen Gestalt ist die Arie der Ausspruch eines einzelnen; sie ist aber öfters Duett, sogar Terzett und Quartett. Sie kann sich auch zum Chor erweitern, in diesem Falle wird sie „Aria a Tutti“ genannt, eine Bezeichnung, die sonst oft für den Chor gebraucht wird; vgl. P. d. N. II, 266; IV, 162 u. a.

Neben der Arie findet sich das Arioso, welches meistens als kürzere Arie reflektierenden Inhalts sich darstellt; zuweilen wird auch bei dem Arioso die Schlusszeile zum Chor erweitert. P. d. N. III, 205, 206 u. a.

Das Arioso besitzt nicht die Freiheiten des Recitativs

---

bey uns Teutschen würde es schrecklich läppisch herauskommen, wenn man Hirten-Lieder über ihren Leisten machen wollte. Man lese nur des Virgilii Eclogas, welche Cahlenus in Teutsche Reime übersetzt, wie elend sie in unserer Sprache klingen. Wenn man aber ja den Narren an alten Poeten gefressen, so konnte man ja wohl Hirtenlieder machen, aber nicht so pedantisch, wie oft gedacht worden. Sondern man setze sie entweder als eine Cantata sonderlich, wenn es ein Gespräche sein sollte; oder als eine Ode, dass man sie im Singen wieder anwenden konnte; oder auch in Form einer Elegie... Doch die Saalbadereyen von Böcken, Schaaf- und Ziegen-Käsen und andrer stinckichter Materie musste man weglassen, hingegen alles fein modest und anmuthig vortragen.“

und lehnt sich an die Arie an, besteht aber seinem Charakter gemäss aus längeren Verszeilen.

Der Chor, oder „Tutti“, ist hauptsächlich im Oratorium vertreten, er bringt das Gefühl der Menge zum Ausdruck und ist auch an eine bestimmte Verslänge gebunden. Verwandter Natur ist der Choral, in dem Oratorium meist Bibelspruch, kürzer als der Chor, gebraucht als Mittel, einen stark hervortretenden, nicht in die Breite sich entfaltenden Gefühlsausdruck der Menge zu bezeichnen.

„Accompagnement“, „Menuett“, „Affettuoso“ sind selten auftretende Benennungen. Die erste deckt sich beinahe mit dem Begriffe des Chorals, P. d. N. V, 191; die zweite stellt sich als Arie dar, P. d. N. V. 147; die dritte ist dem Arioso nahe verwandt, P. d. N. VI, 363.

Die drei Hauptgattungen lassen sich folgendermassen definieren:

I. Die Kantate, ursprünglich lyrisches Lied, in späteren Zeiten mit der Serenate identisch.

II. Die Serenate, das Schäfergedicht κατ' ἐξοχήν der Zeit, die Hauptform für das Gratulationsgedicht, in weiterer Ausführung mit dem Singspiel identisch.

III. Das Oratorium. Es durchläuft in seiner Entwickelung alle Abstufungen von dem rein lyrischen religiösen Lied bis zur Opera seria.